

论电影《黑炮事件》的画面造型与模糊表演

厉震林

《唐都学刊》2011 年第 2 期

—

厉震林

《唐都学刊》2011 年第 2 期

—

在“第五代”电影的影像美学体系中，《黑炮事件》也显示了自己的“另类”。

它虽然同样发挥影像元素的特殊魅力，极力利用空间、色彩、声音、运动、表演等电影区别于其它艺术样式的元素，“导演应该把各种元素：构图、色彩、空间关系、音乐、音响纳入到剧作的高度，在结构上进行思考和安排”，^[1]但是，一是它原创性地表现了现代工业和都市空间的影像美学，完全不同于其他“第五代”电影导演的乡土和历史图谱；二是它体现出了一般颇具现代性的幽默感和哲学化，产生一种“追求一种幽默感，一种冷峻的幽默”，构成“一种有意味的形式”，^[2]因而黄建新的画面美学在“第五代”电影导演中具有特殊的面貌和气质。

刘子枫曾有如此的评述：“黄建新对于普通知识分子和小人物命运的关注以及哲理性的叙述方式，还是不同于其他人，而在造型能力和对色彩、镜头的运用方面，他有着天才般的感觉。这在《黑炮事件》以及他的其它作品中都可

以看到。”^[3]这种“造型能力和对色彩、镜头的运用方面”“天才般的感觉”，在《黑炮事件》中主要体现在以下几个方面：

一是色彩的运用以及蒙太奇。如同前述，在第一次党委会会议上，除了指针和与会者的头发是黑色的，其它都是白色；到了第二次会议，随着矛盾冲突的发展，在白色中缀入了黑衣服和柠檬黄工装，喝的水换成了茶水，形成了冲突的色彩暗示，由此，色彩也就“纳入到剧作的高度，在结构上进行思考和安排。”

《黑炮事件》的色彩总谱，主要体现为红、黄、黑、白等四种。

红——红雨伞、红轿车、红窗帘布、红桌布、红墙饰、红地毯、红广告牌、红太阳，它是影片的主色调；

黄——WD 工程支架、工作服、工作帽、码头集装箱库，它是红色的主衬色；

黑——赵书信的服装、黑炮棋子、宿舍、黑汗衫；

白——白衬衫、白桌布、白窗帘、白墙饰、白色面包车。

这些色彩设计，虽然与现实生活的物件颜色具有一种可信性，但是，由于采取了整体性和大面积，也就产生有意识地选用的主观目的，从而达到了一种经验色彩的作用。“大胆、张扬以及富有个性的色彩符号成为传达他们精神的重要载体，成为导演寓言叙事的重要手段，他们的电影也就成为一种宏观反思的民族寓言。主题化的色彩成分，从视觉上构成一种间离效果，运用远离人们现实生活的色彩图腾，从而触摸民族人格的脉搏。”^[4]这些“色彩图腾”，也构成一种“引伸性意象”。

例如，红色在影片中显得刻意设计，在巨大的钢铁支架上全部涂上红油漆，在“足球场”的背景上立着一块无字的大红广告牌，拍摄了七个红红的夕阳镜头，甚至在一些过场戏中也不轻易放过，赵书信跑进邮局电报，地板上有一把撑开的红雨伞，宾馆和餐厅铺上大块红桌布，在无法避开蓝色和绿色的城

市马路上始终让两辆红色小轿车突出地成为视觉中心，因此，红色也就成为了一种“情绪团”，产生“形象的不明确性，暧昧性”，“有些事情和感受是说不出的”，形成各种的红色阐述内涵。

1、黄建新的观点：“我们在影片中追求一种红色的基调，为此，我们改变了很多背景的颜色，如 WD 工地上几层楼房高的机器，足球场上的红色广告牌，工厂区的输送车等等。这些改变为影片创造出独特环境和构成色彩语言起了很大作用，容易使人产生一种迷恋感。但从总体上看，这种迷恋感又不利于影片，这就要从大处着手，舍得放弃。譬如，工厂区的输送车，原来是蓝色的，改变一次颜色不容易，面积太大了，上面装得下两节火车皮，可我们就拍了一个镜头；回过头看，还是比较准确地完成了影片所需要的情绪。”^[5]

2、饶曙光观点：“影片不断用红色刺激我们的感官和想象，令人想起‘文革’中那吞没一切的‘红’海洋：红标语、红袖章、红宝书、红像章、红中国。从功能上看，红色已不是对自然色彩的简单还原，而是有了一种表现意义。红色在中国革命历史上曾经是革命的符号，在‘文革’中先是神圣，后是滑稽的符号。然而在影片特定的符号系统中，红色则变形为一种不幸，痛苦和灾难的符号，直接暗示出主人公赵书信的命运。”^[6]

3、邹平的观点：导演在处理火热的现代化建设场面时，大量采用了红色以及黄色，形成一种极高的暖色调。赵书信与汉斯在西餐厅争执时，桌布、墙饰和走廊都是红色，也是与人物情绪一致的热烈色调。“由红、黄构成的暖色调，在视觉上给人一种热烈的、激动的情绪刺激，恰如画面所表现的劳动场面的人物情绪相一致，从而使人自然地联想到当前这一场以开放、引进为标志的经济改革给整个工业带来的勃勃生机，红、黄两色便成了实干精神和现代化建设的一种象征。”^[7]

4、厉震林的观点：红色，在色彩经验世界中具有双重性格，一是激进和昂扬的视觉效果，二是危机和焦虑的视觉感受，《黑炮事件》“这里表现的是一种焦虑感和烦躁感。‘阿里巴巴’文艺晚会对于‘潮流’的描述中，在《阿

里巴巴》的强烈背景音乐之下，大量红色元素的使用，也是表现一种非常焦躁的状态。”^[8]

因此，色彩也能够“使内容延伸出隐喻，要相信观众常常比我们更富于联想”，^[9]同是一个红色，却产生了“迷恋”论、“灾难”论、“生机”论和“焦虑”论等四种解读结论，也说明了《黑炮事件》色彩“希望不要有一个单一的答案”。

红、黄、黑、白等四种色彩设计，也形成了一种色彩蒙太奇。剪辑陈达力在《〈黑炮事件〉的剪辑体会》一文中称道：由于影片追求一种写实与不写实结合的风格样式，以新的美学意识强调视觉形象，因此，他在剪辑组接过程中，特别注重了色彩蒙太奇。他举了一个案例，“原来剧本中第一次会议室的戏是安排在冯和汉斯在房内谈崩后出现的。汉斯室内颜色是暗黄色，接白色的会议室，只能出现色调上的反差；而将冯和汉斯分坐在桔红色的大机件上的戏调换到冯和汉斯在室内谈崩那场戏的位置，再接白色的会议室，两个场景——红和白，不仅存在反差，同时也是强烈的对比。从念意上说，一方面是现代化的工地建设，一方面是拉着长腔开着不解决实际问题的会议。这种空间组成上的多变，更突出了色彩的象征意义”，^[10]也使不同的色彩序列组接产生了蒙太奇的意义。

二是构图处理方法。由于《黑炮事件》表现的是现代工业和都市图景，因此，它与其它“第五代”电影在构图方法上也有独特的个性，可以称之为“新构成绘画”。

第一，几何图案的构图形态。它的主体构图是直线和方阵，而尽量少用曲线作为视觉中心，如同黄建新在《导演阐述》中所称的：“房屋建筑的积木感，高度工业化设备的几何图案感，巨大集装箱的现代感。”如此构图形态，在“第五代”电影中是极为“另类”的，也是非常前卫的，它确实体现了黄建新“造型能力”“天才般的感觉”。《黑炮事件》反映了改革、保守和中立三种力量的交锋，尤其是在两次党委会会议，这种较量可以说是充满了火药味。

328 中近 李任重拍案而起，气愤地：“这样的做法是错误的，（激动地）不让赵工工作，这不公平，没有道理嘛！”

329 中近 周玉珍（气愤地也起身）：“谁不让他工作，我们只是不让他做翻译，完全是出于爱护，保他过关，（面对大家）并没有停止他工作，他不是去维修厂了吗？”

330 近 李任重：“专家一再抗议，WD 需要质量保证，反正生产上的事要我有权决定，今天就命令赵书信去上班，去做翻译。”

331 近 周玉珍：“既然你有权决定，为什么还建议开党委会呢？难道要我们全体委员来服从你的命令吗。”

332 中近 两人对峙在两边，武克功：“玉珍同志，任重同志，坐下来，我们要心平气和地讨论嘛！”

毫无疑问，直线和方阵构图是表现这种力量对比感的最佳美学选择，由于它的重量感和冲击感，也就具有力之较量，而曲线则是不可能具有如此效果，从此意义而言，直线和方阵构图也同样可以“纳入到剧作的高度，在结构上进行思考和安排。”

几何图案除了直线和方阵，还有三角形和圆形。前者如赵书信独自在宿舍研究象棋残局，那盏用白纸罩着的电灯即在画面上形成一个白色的三角形；后者如八个不同空间方位的太阳，李任重在“子弹事件”一场戏中，“拿起轴承，旋转起来”，“轴承特写”，“一只手转动轴承，轴承飞快地转动”，代替“黑炮”棋子的小墨盒，它们与直线和方阵共同构成了“一种有意味的形式”。

第二，变形图案。影片的“黑色幽默”，也体现在画面的图谱，例如凹凸方框图案，它具有一种游戏感，既可向上凸出，也可向下凸出。在影片中，它一共出现了四次，一是邮局的格子玻璃门窗，构成凹凸方框图案意味；二是

“阿里巴巴文艺晚会”的舞台布景设计，是一个地地道道的白底黑框的凹凸方框图案；三是赵书信夜里在 WD 工地检查机器，构图是一个套一个的长方形红色机件；四是招待所的走廊。这些变形图案，也形成“一个较为复杂的情绪团，向前滚动。”

第三，对称性构图。它也是一种力量的对峙以及交锋，两次党委会会议，使用了一个大全广角镜头，武克功居中，周玉珍在左面第一个位置，李任重也在右面第一个位置，三者形成一种对称性结构，分别喻示着不偏不倚的和事佬、保守的“左书记”、改革派，它构成了一种人物思想和情绪的对峙关系。此外，发生“子弹事件”以后，冯良才和汉斯对称地坐在桔黄色色机件的两端，赵书信和汉斯争执一场戏，“大红桌布几乎占满画面，赵书信和汉斯对坐两边”，也是一个对称性构图，它的图谱功效也是一种力量的交锋。

第四，体积大小的对比性构图。在画面构图中，利用体积的大小而产生“某种对比性的张力，使主题信息更富心理容量与历史内涵”，例如在矿山堆上扔棋子的一场戏，矿山堆几乎占满了整个画幅，只在左上角留下倾斜的一线天空，一个蚂蚁似的人物赵书信在“独自徘徊”，除了给予观众强烈的视觉冲击，也产生了“现代思辩性”的“张力”。李任重和周玉珍站立在厂区调车台的铁轨输送车上，交谈给汉斯配翻译一事，也是输送车撑满画面的左右，人物则被压缩到画面的右边框处，也是追求一种边框效应。还有一种体积大小和速度快慢的对比性构图，典型的是 WD 工程发生故障以后，“打印先是用了这样两个镜头来表现武克功等人乘坐小红轿车赶到工地：两辆百吨汽车驶来，从后面飞出两辆小红车，超越过来。两辆小红车入画刹车停下。百吨车从前景驶过。这里，百吨汽车显然象征着现代化工业，而小红车则象征着影片中所展现的工业管理体制。从画面效果看，百吨运输汽车身姿高大、雄武，奔驰起来搅动一片尘土，气势磅礴，却被两辆小红车超越在前面，被迫跟着慢慢前行；小红车则在百吨汽车的反衬下，很象是两只红瓢虫在爬行着，不可一世，从画面上看似乎又要被后面高大的百吨汽车的巨轮碾碎，其喻意十分丰富而耐人寻味。接着，导演又用两个镜头表现赵书信赶来现场：百吨汽车上站着赵书信，显得很焦急。百吨汽车从镜前驶过，吐出黑雾，巨大的车轮飞速旋转，留下一片烟尘。”^[11]体积和速度的构图对比，也是具有一种“引伸性意象”的效果。

第五，平衡和不平衡转换的构图方式。中国电影的经典性镜语是一种平衡构图形态，但是，“第五代”电影却常常利用不平衡构图表达独特的观念意识形态，不平衡构图成为它们的惯用语法。《黑炮事件》也是如此，在影片中多处使用不平衡构图，并与平衡构图构成一种互动关系，产生一种内在的互通意义。邹平在《读解：〈黑炮事件〉的荒诞性》一文中，详尽地分析了导演利用不同的画面构图以达到党委会会议叙事的目的，在对称性的平衡构图以后，李任重不得不委婉地提出问题的关键所在。

127 近 长焦 李任重：“我们为什么不能把问题摊开，直截了当地问赵工是怎么回事？”

周玉珍画外：“这怎么可以呢？问题正在调查。”

李任重：“问他也是调查吗？”

一委员画外：“对，让保卫处问问。”

这一镜头，李任重在画面构图中处于中间，他的左侧有两个人，占满画面右侧空间，而他面对的画面左侧有着一个空间距离，与他委婉地提出问题、话语中留有一定的回旋余地互为一致。

128 近 长焦 周玉珍：“同志，这里有个知识分子政策。”

李任重画外：“最根本是要信任人。”

周玉珍：“谁也没给他下结论，调查，是为了把事情弄清楚，这是真正的信任。”

此时，周玉珍一排的与会者的侧影占满整个画面，前面没有空间距离，直顶画面的右边框，在视觉上产生拙拙逼人之感，在画面构图上衬托了周玉珍毫不退让的语气和观点。

129 武克功站起：“对赵工信任我很同意。”

130 李任重近景。

这一镜头的画面构图与 128 号镜头刚好相反，李任重一排的与会者的侧影占满整个画面，前面没有空间距离，直顶画面的左边框，颇有逼近周玉珍的动势。

130 武克功画外：“让他回避一下和专家的接触，这是对他的爱护……”

131 周玉珍近景。

画面构图又重复了 128 号镜头，只是前一镜头是和人物的话语一起产生叙事达意的作用，这一镜头则是表示周玉珍听到武克功话锋转向支持她后的心理状态。这一镜头，是和李任重的近景镜头组接，在视觉上造成一种强烈的动感，具有一种两种观点针锋相对的蒙太奇意义。

131 武克功画外：“也许根本没问题……”

这里，又回到对称性镜头，表现了武克功在原则问题上和稀泥的风格。因此，通过人物在画面构图中的位置和角度，从平衡到不平衡，又从不平衡到平衡，画面构图也从造型功能转化为叙事功能。此外，办公大楼前广场的大钟，本来在画面中一直是倾斜的，到了影片结尾，“红车离去后正中的座钟”，“钟指针指向正午十二点，钟声敲响十二下”，终于回到“正中”，也是一种隐喻功能。

三是噪音设置。在传统电影中，声音的表现力一直没有引起足够重视，“第五代”电影导演开始将声音纳入造型表意系统，而黄建新在《黑炮事件》中对于现代工业和都市声音的极力表现，又是颇具“另类”的，具有一种很强的现代感和超前性，可以说与当时好莱坞电影的声音美学层次是接轨的。一是加大噪音的音量，例如矿山机械与汽车的噪音，产生一种烦躁感和焦虑感；二是夸张和变形的音响效果，例如在六方形会议室检查WD工程发生故障原因，“摇头电风扇，没完没了地吹着”，“烦人的电风扇”，“在电扇声中，镜头缓缓摇过每一个人，个个都象木调，一动不动”，“响起了脚步声”，“烦人的电扇”与高声而沉重的“脚步声”，也就成为这场戏的潜在角色；三是特殊处理的音响，例如“足球场”一场戏，以高速踢球特写和踢球音响作为开始，将观众立即带入一种虚拟情绪之中，直至球被射进球门之后，赵书信才出现在大全景镜头的边角。显然，这种非自然的虚拟踢球音响，是将时空压缩了的特殊声音形态；四是剧作意义的音响效果，例如第七十九场戏只有一个镜头，“一架飞机似离弦之箭，射向天空。这个画面实际上是为声音而存在的，巨大的轰鸣声是要将观众从第七十八场中的思索中拽出来。这是剧作意义上的声响，画面只是为声音提供了声源。”^[12]此外，如前所述的“红车离去后正中的座钟”，“钟指针指向正午十二点，钟声敲响十二下”，如同一声声警世之钟，也是“同情节并驾齐驱”。

在表演处理上,《黑炮事件》在国内首次提出了完整的“模糊表演”理论。黄建新称道:“应该发挥电影独具的长处,空间、运动、声音、色彩、表演……使观众感受到在其它艺术形式中不大容易感受到的东西,给人以特殊的审美享受。”^[13]为了“发挥电影独具的长处”,在《黑炮事件》中表演也就成为导演整体构思元素之一,“表演在影片构成元素中只是一个元素,它与其它元素(造型、色彩、音乐、运动……)处在一个平行的位置上,而不是统治地位。在影片中各种不同的元素轮流出任画面的主宰。如前面谈到的结尾一场戏,多米诺骨牌式的砖头的形象含义大于演员”,“导演和演员在一起探讨的不是每个动作的层次,而是在总体结构相应位置上出现的状态。抓住状态,只要状态对头,观众自己会解释动作。这样,演员的手脚放开了,自如了。针对这些,我有时反而提出含糊一点的要求,并提出在影片中,主题和性格要依靠一系列细节组合的对比来体现,演员要把注意力集中到状态和细节上,不要过多地依赖冲突和表演上的技巧。”^[14]

黄建新的“含糊一点的要求”,似乎与刘子枫的表演美学追求不谋而合,因为刘子枫长期以来尝试一种模糊的、中性的无法言说、只可意会的表演方法,黄建新要求“演员要把注意力集中到状态和细节上”,从而使“演员的手脚放开了,自如了”,刘子枫对于模糊表演也就具有充分的表演空间。刘子枫的《一个话剧演员对电影表演的追求》一文,详细论述了赵书信人物形象的表演处理过程。他遵循一切从角色的性格出发,以角色的性格作为归宿,对于赵书信的表演设计,首先是控制,将演员自身的性格进行控制,尽量不露声色地把自身控制在不善辞令、动作稳重、言谈举止很少具有棱角的幅度之内;然后是表现,有意识地设计一些形体的习惯小动作,例如他经常一只手扶着另一个手臂、查完资料后习惯性地用手摸脖子、居家下棋时突然用手在背上抓痒、吃饺子时脚下意识地晃两下、与汉斯争执时用两个手指摸鼻子和嘴,还有听话时眼睛不盯住对方,答话时语气较平稳,节奏较慢。在此基础上,

刘子枫开始自觉实践一种“模糊表演”方法，“在有些镜头里，特别是当赵书信的思想感情处于最难言、最复杂的状况下时，或者当观众已能想像得到赵的激动情绪时，我恰恰‘反其道而行之’，以毫不动声色或连我也说不清为什么要那样做的极为随意的、漫不经心的表情和动作使观众出乎意外，从而达到在观众中引起多层次、多涵义的联想和思考。我追求的不仅是让观众看清一个动作、一个表情，而是通过这些动作和表情诱发出一种意境，一种形而上的东西。例如：

在酒吧我和汉斯吵架摔了瓶子之后，我在一个近景中的表演；

在教堂看着吃冰棍的小女孩时的表演；

在会议室查事故原因那段戏中的表演；

最后走出大楼回答领导的问话的表演；

从剧场里出来下楼时和女友那段谈话的处理；

在邮电局和服务员的那段戏；

影片结尾时和玩砖头的小孩的那点戏；

从教堂回到家里，独自静坐直到暗灯收光的那段戏。”^[15]

具体而言，教堂门口的一场戏，因为它前面是赵书信扔黑炮又捡回的情节，观众完全了解他的内心情绪，如果此时再去表演思考人生问题，是进教堂还是不进教堂，向上帝寻求精神寄托还是其它什么，戏就容易“破气”。刘子枫想到了“台风眼”，台风风力猛烈，但是它的中心眼却是平静的，因此，他在表演中没有采用纪实的表现手法，例如对孩子可爱的笑，而是看了一眼孩子，淡淡一笑，刚刚笑开又马上收敛了，一种苦涩感涌上了心头，就转身离开了教堂。

从教堂回到家里，本来的表演处理赵书信是要哭以及擦眼泪的，刘子枫觉得“男儿有泪不轻弹”，赵书信毕竟是男人，况且如此表演也太直露，容易使

内蕴空荡了，于是，向导演建议不要拍脸，而拍他的背，让他背对观众孤独地坐着，不使观众看清他的脸部表情，而是去想像赵书信此时此刻的脸部表情和心理状态。

因此，为了达到上述模糊表演的美学效果，刘子枫认为需要在以下三个方向下功夫：“一是想一想戏发展到这里，我应当是什么感觉、什么情绪；二是想一想同一画面中，别人会怎么演，我要找出不同的演法来；三是估计观众此刻会怎么想，他们这样想，我尽可能不这样演，让他出乎意料，让他感到难以言传却感受深刻。”^[16]这里，模糊表演不是一种糊里糊涂的表演，也不同于“低调表演”和“不表演的表演”，而是一种经过精心设计的中性表演状态。

第一，演员在表演处理中有意识地寻找空白域，留出空白域，使观众裹卷进来。例如邮寄来的包裹，被周玉珍和保卫处干部撬开了，赵书信走进来，此时可以想见他的愤怒以及随之而来的咆哮声，但是，刘子枫在表演过程中却是“一言不发，拿起盒子走了”；结尾处，赵书信说“我以后再也不棋了！”，也是语气极为平淡，而根本没有盛气凌人，“我恰恰‘反其道而行之’，以毫不动声色或连我也说不清为什么要那样做的极为随意的、漫不经心的表情和动作使观众出乎意外”，如此“出乎意外”，也就形成了一种“空白域”，“从而达到在观众中引起多层次、多涵义的联想和思考”。

第二，与空白域对应的，是表演处理中必须要有清晰线，也就是说如果没有清晰线，空白域也就成为一种糊里糊涂的表演。张仲年在与刘子枫笔谈时写道：“在展现人物行动、刻画人物个性的地方，你丝毫不模糊不朦胧。比如同西德专家的那场争吵，赵书信的铮铮风骨与堂堂气概鲜明地突现了出来。在宾馆，汉斯发觉设计果真有错，开始变傲慢为谦和，赵书信却理也不理他。直到汉斯主动伸手真诚感激他的认真与诚恳时，他才跳起来抱住汉斯高兴地打转。赵书信坚持原则和强烈的自尊心，通过你明确的表情和拥抱时触鼻的造型，深深地折服了观众。正是有了类似的清晰点，支起了人物的骨架，塑造了人物的轮廓，模糊表演才有了用武之地、发挥之机。是不是可以说：清晰是模糊的主音，模糊是清晰的泛音。清晰为模糊奠定基础，模糊把清晰升腾到

空灵。准确地把握清晰与模糊的辨证关系，巧妙地实现两者的转化，就使人物血肉丰满，以完整的个性呈现在观众面前”。^[17]

第三，蒙太奇的整体效果。由于“表演在影片构成元素中只是一个元素”，就需要模糊表演“在总体结构相应位置上出现的状态”，因此，模糊表演在现场只是完成了表演实质的一半，还有一半需要在剪接台上完成。许多与黄建新合作过的创作者也认为，在影片现场的拍摄过程中，也不太看得出模糊表演的力量，但是，经过剪辑组接之后，这些看似平常的模糊表演却具有丰富的含义以及独特的美学魅力。从此意义而言，模糊表演要求演员对蒙太奇具有充分的了解，因为它必须依靠蒙太奇的假定性才能真正实现总体效果。

第四，外部造型的设计。模糊表演不是一种下意识的表演状况，而是经过仔细揣摩和设计，包括人物的外形，例如赵书信说话总是低着眼，不太敢正视人，说“我以后再也不棋了！”时，即是低着眼皮，刘子枫称道：“这是经过反复捉摸的。低着头轻声说吧，象是诚恳认错，不符合他大智若愚的性格，昂着头气呼呼地说，反抗精神太足，也不行。所以才象现在那样，头略侧，眼皮半垂不抬，不紧不慢，不轻不重地说出来。”^[18]赵书信的外部造型，走路背不太直，喜欢一只手撑着另一只手，颇为给人产生一种收缩感，又有一种等待时机的意味，而到该自信时，又能够很好的自信起来，“它貌似窝囊，实则深藏着一种很强的幽默感。”^[19]

模糊表演的概念，来自于“模糊数学”，它认为许多事物都具有模糊和非定量化的特点，如果仅仅使用经典数学的精确方法并不能解决，而是模糊数学能够良好的解决效果。刘子枫将它引用到了表演领域。应该说，模糊表演的学理依据在于真实生活之中，因为人类并非每时每刻都具有清晰意识性和目的性，外部表情也并非始终是和内心感情相吻合的，“现在我们的表演已经够有意识了，一举一动都强调有明确的意向，你还要再去加重它，不就虚假了吗？还是减弱点目的性、鲜明度为好。”^[20]赵书信的“貌似窝囊”，实在是“模糊表演”实践的理想标本，它也符合新时期电影文化从人到心理到文化的大致走向，“使表演产生一种超越现实和历史而达到人类学的高度”，“模糊表演是一种美学方式和价值理念，是一种人类学和哲学的表达形态，只有‘当你真正把生活是什么提到特殊的高度，正在彻底明了整部影片的立意’，模糊表演的

真正内涵才能被彻底地理解和消化。”^[21]模糊表演，也就成为《黑炮事件》提供给中国电影的一种重要表演思想资源。

[1] 黄建新：《几点不成熟的思考——〈黑炮事件〉导演体会》，《电影艺术》1986年第5期。

[2] 引自仲呈祥：《民族文化反思的先声与中国电影形式的超越——〈黑炮事件〉论纲》，载《探索电影集》，上海文艺出版社1987年版，第640页。

[3] 蔡潇：《有多少艺术可以重来——专访〈黑炮事件〉的主演刘子枫》，《》199年第期。

[4] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》，文汇出版社2010年版，第59页。

[5] 黄建新：《几点不成熟的思考——〈黑炮事件〉导演体会》，《电影艺术》1986年第5期。

[6] 饶曙光：《电影〈黑炮事件〉的美学开拓》，《文艺评论》1987年第1期。

[7] 邹平：《读解：〈黑炮事件〉的荒诞性》，《》199年第期。

[8] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》，文汇出版社2010年版，第58页。

[9] 黄建新：《〈黑炮事件〉电影完成台本》，载《探索电影集》，上海文艺出版社1987年版，第580页。

[10] 陈达力：《〈黑炮事件〉的剪辑体会》，《》199年第期。

[11] 邹平：《读解：〈黑炮事件〉的荒诞性》，《》199 年第期。

[12] 黄建新：《几点不成熟的思考——〈黑炮事件〉导演体会》，《电影艺术》1986 年第 5 期。

[13] 黄建新：《几点不成熟的思考——〈黑炮事件〉导演体会》，《电影艺术》1986 年第 5 期。

[14] 黄建新：《几点不成熟的思考——〈黑炮事件〉导演体会》，《电影艺术》1986 年第 5 期。

[15] 刘子枫：《一个话剧演员对电影表演的追求》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[16] 张仲年、刘子枫、任仲伦：《模糊表演与性格化的魅力——赵书信形象塑造三人谈》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[17] 张仲年、刘子枫、任仲伦：《模糊表演与性格化的魅力——赵书信形象塑造三人谈》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[18] 张仲年、刘子枫、任仲伦：《模糊表演与性格化的魅力——赵书信形象塑造三人谈》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[19] 张仲年、刘子枫、任仲伦：《模糊表演与性格化的魅力——赵书信形象塑造三人谈》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[20] 张仲年、刘子枫、任仲伦：《模糊表演与性格化的魅力——赵书信形象塑造三人谈》，《电影艺术》1986 年第 6 期。

[21] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》，文汇出版社 2010 年版，第 121 页，第 123 页。

厦门大学图书馆